

Univerzita Karlova

Filozofická Fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Nela Čechová

**Zásady divadla nové komedie Lopeho de Vegy v dílech: Peribáñez
y el comendador de Ocaña, El caballero de Olmedo a La dama
Boba**

Theatral principles of Lope de Vega's new comedy in Peribáñez y el
comendador de Ocaña, El caballero de Olmedo and La dama Boba

Praha 2019

vedoucípráce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

Ráda bych poděkovala doc. Juanu Sánchezovi, Ph.D. za odborný dohled a cenné rady.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. července 2019

Nela Čechová

Klíčová slova: divadlo, komedie, čest, Lope de Vega, baroko, Zlatý věk

Key words: theatre, comedy, honour, Lope de Vega, barroco, Golden age

Abstrakt

V této bakalářské práci provedeme rozbor díla *Arte nuevo de hacer comedias* od Lopeho de Vegy a vytyčíme hlavní zásady pro nové divadlo. Dále bude provedena analýza tří Lopeho komedií: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba*. U každého z těchto děl se zaměříme na pár hlavních elementů, které Lope hájí v *Arte nuevo*, a ověříme, zda je autor skutečně dodržuje.

Abstract

In this bachelor thesis we will disassemble writing *Arte nuevo de hacer comedias* by Lope de Vega and refer main base for new theatre. We will also analyse three Lope's comedies: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba*. In every of these writings we will define main elements which Lope defends in *Arte nuevo* and we will verify if the author indeed follows these principles.

Obsah

1.	Úvod	4
2.	Zlatý věk (Siglo de oro)	5
3.	Lope de Vega a jeho život	8
4.	Divadlo před Lopem de Vegou	13
5.	Arte nuevo de hacer comedias	15
6.	Lopeho dramatická tvorba	21
7.	Peribáñez y el Comendador de Ocaña	22
7.1.	Vznik díla	22
7.2.	Obsah díla	23
7.3.	Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle	24
8.	El caballero de Olmedo	30
8.1.	Vznik díla	30
8.2.	Stručný obsah	32
8.3.	Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle	33
9.	La dama boba	36
9.1.	Stručný obsah	36
9.2.	Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle	36
10.	Závěr	42
11.	Resumé	43
12.	Resumen	44
12.1.	Bibliografie	46

1. Úvod

Španělské baroko neboli Zlatý věk (Siglo de Oro) se neslo v duchu četných politických neúspěchů a porážek, což však mělo za následek rozvoj národní kultury, umění a literatury. S tímto přichází také rozkvět národního dramatu, které bylo teprve v zárodku a nedalo se považovat za pravé divadlo. Na přelomu 16ho a 17ho století přichází Lope de Vega, který pro Španělsko představuje velkou divadelní revoluci. Právě on totiž určil přesnou formu a podobu divadla, tak jak ho známe dodnes. Lope se ve své době mohl pyšnit enormním věhlasem a jeho představení se účastnilo čím dál tím více lidí. Jeho díla si získala srdce diváků a stala se natolik oblíbená, že v roce 1609 přichází se svým dílem *Arte nuevo de hacer comedias*. Jednalo se o určitou tézi, ve které Lope shrnul všechny důležité zásady, které by mělo moderní divadlo splňovat.

Právě *Arte nuevo de hacer comedias* představuje hlavní element, z kterého budeme vycházet v této bakalářské práci. Na základě vytyčení hlavních zásad pro novou komedii, obsažených v tomto mistrovském díle, bude provedena analýza u těchto Lopeho komedií: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba*. K analýze jsem si vybrala právě tato tři díla, jelikož mě každé z nich dokázalo vtáhnout do děje a udržet v napětí až do konce. Můžeme tvrdit, že tato díla spojuje jeden hlavní rys, kterým je téma lásky, i přesto jsou však tyto tři komedie naprosto odlišné a každá o tomto tématu pojednává naprosto jiným a unikátním způsobem. U každého z těchto děl se zaměříme na určitý element, typický pro Lopeho divadlo, který v dané komedii vyčnívá, a cílem bude přesvědčit se, zda byla daná zásada vzorně dodržena.

Pro dokonalé vykreslení Lopeho situace a tvorby si nejdřív popíšeme historický kontext doby španělského Zlatého věku. Také si nastíníme divadlo 15ho a 16ho století, abychom získali všeobecný přehled o jeho postupném vývoji, který vrcholí právě s tvorbou Lopeho de Vegy. Považuji také za důležité popsat Lopeho život, který byl stejně pestrý jako jeho tvorba a v mnoha směrech ho také ovlivnil.

2. Zlatý věk (Siglo de oro)

Lope de Vega tvořil v období takzvaného Zlatého století (Siglo de oro). Španělské „Zlaté století“, neboli zlatý věk, můžeme rozdělit na dvě období. První období začíná v optimistické renesanci, kdy se ve Španělsku objevují nové moderní myšlenkové proudy, ovlivněné především italskými vlivy. Z pozitivní renesance se přesouváme do pesimistického baroka, především za vlády Filipa II. A Filipa III. Habsburského. Období panování těchto dvou panovníků je výrazně poznamenáno především náboženskými konflikty mezi katolíky a protestanty. Španělsko, jakožto silně katolicky založený stát, se snažilo vzdorovat rychle šířícímu se protestanství, v čemž mu pomáhala také nekompromisní svatá inkvizice. Toto také negativně ovlivnilo vztahy Španělska s ostatními zeměmi a postupně silná Španělská říše slábla. Tento obrat od silného a prosperujícího impéria k oslabené a zdevastované zemi vyvolal ve Španělsku na jednu stranu těžký pesimismus, na druhou stranu to však znamenalo velký rozkvět umění a literatury.

V roce 1479 usedají na trůn Katoličtí králové, jejichž vláda měla velký vliv na razantní zlepšení životních podmínek ve španělské monarchii. K těmto změnám vedlo mnoho politických úspěchů Španělska druhé třetiny 15. století, což můžeme spojit především s objevením Nového světa, Ameriky.¹

Po vládě katolických králů usedá na trůn Karel I., kterého následuje Filip II. a po něm přichází Filip III., kteří byli prvními habsburskými panovníky na španělském trůnu. Během jejich panování se vystřídala období prosperity s momenty úpadků. Karel I., syn Juany I. a Filipa Krásného, který se narodil v Gentě v roce 1500 byl posledním španělským králem který byl zároveň císařem Svaté říše římské. Jeho vláda (1517-1556) představovala obrovský rozvoj země a také otevření španělského impéria pro Evropu. Karel I pokračoval v konstitučním uspořádání monarchie, které bylo zavedeno už Katolickými králi a pokračoval tak v silném královském absolutismu. Karlovou největší zálibou sice nebylo studium a vzdělávání se, zato miloval zbraně, umění a souboje.

Španělsko zažívalo svůj největší rozvoj do poloviny 16. století, což završila první etapa *conquisty* v Americe. V tomto období Španělsko vládlo většině Nového světa a vytvořilo tak

¹ ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117-4 s.198.

silné světové impérium. V roce 1519 byl Karel I. korunovaný za císaře Svaté říše římské a přijal jméno Karel V., a jak už jsem zmínila, během vlády Karla I. Španělsko zažívalo největší rozkvět. Španělská monarchie se otevřela evropským vlivům a její bohatství spočívalo především ve významných koloniích, které vlastnila v Americe. Právě z těchto kolonií se totiž dovážely především drahé kovy. Mimo jiné se také podařilo znovu spojit kastilské a aragonské království, díky čemu vzniklo sjednocené španělské království.

Na druhou stranu je nutno představit také stinnou stránku Španělska tohoto období, která výrazně ovlivnila vývoj španělské monarchie. Jednalo se o inkvizici a gradující náboženské nepokoje mezi katolíky a protestanty. Karel I. usiloval o sjednocení křesťanů, což se mu nepodařilo a v roce 1556 abdikoval, na základě podepsání Augsburského míru², a nástupcem na španělský trůn se stal jeho prvorozený syn Filip II., přezdívaný *El prudente* (moudrý).

Filip II. během své vlády zažil pár úspěchů, jako třeba vítězství nad Turky v bitvě u Lepantu v roce 1571. Nicméně hospodářský rozmach, který nastal během vlády Karla V. vystřídal početné státní bankroty a průmyslová krize, která měla na svědomí nedostatek surovin, což vedlo k začínajícímu hladomoru. K oslabení Španělska také přispěly neustálé konflikty s Nizozemskem, Anglií a Francií. Filip II. Vedl boje proti anglickým pirátům, kteří napadali španělské lodě v Karibiku, avšak největší roli hraje porážka tzv. Neporazitelné armády (*Derrota de la Armada Invencible*), jejíž členem byl také Lope de Vega, roku 1588 u Britských ostrovů. Díky tomuto se vytvořila spojitost proti španělské říši Filipa II, načež vznikla i tzv. *La leyenda negra*, která popisovala vládce Filipa II. jako vraha a inkvizitora.³

Španělský historik Luis Anotnio García tvrdí, že Filip II. byl panovník velmi odměřený a rezervovaný, jenž se snažil skrývat svou nejistotu, a zároveň to byl člověk, který miloval literaturu a umění, především co se architektury týká.⁴ O tom vypovídá i jeho spolupráce na výstavbě El Escorialu. Můžeme říct, že i navzdory všem krizím, které ohrožovaly Španělsko, se Filip II. zasloužil o četné úspěchy španělské monarchie. Díky němu si Španělsko podmanilo Filipíny i Portugalsko a stalo se politickým a náboženským centrem.

Po Filipovi II. nastupuje na začátku 17. století na trůn jeho syn Filip III. Nezkušený panovník přebírá jednu z největších světových velmocí. Toto období se vyznačuje především

² Augburský mír je název mírové dohody přijaté císařem Karlem V. a říšskými knížeti, v Augsburgu dne 25. září 1555, kterou bylo ukončeno první období náboženských válek v Německu. V dohodě byla uznána náboženská svoboda.

³ ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117 s.274-276

⁴ ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117 s.277

hospodářskou krizí, která zavinila velký pokles cen a s tím nárůst inflace. Filip III. byl známý především pro svou lásku k umění a kultuře a jeho hlavní politická strategie byl pacifismus. Během vlády Filipa III. se do povědomí dostali velcí literáti, básníci i dramatici, kteří dostali španělskou literaturu na vrchol světové tvorby. Na druhou stranu je nutno zmínit, že Filip III. byl úhlavním nepřítelem Turků⁵, které se snažil ze své země vyhostit. Španělsko se tak stalo výhradně katolickou zemí.

Mezi lety 1618 a 1648 se Španělsko zúčastnilo tzv. Třicetileté války, která vypukla na základě náboženských konfliktů mezi katolíky a protestanty, a skončila vestfálským mírem, který zrovnoprávnil obě víry.

I po smrti Filipa III. Španělsko setrvalo ve špatné ekonomické situaci, nepomohl tomu ani nový panovník Filip IV., syn Filipa III. Španělsko postupně ztrácelo své kolonie jak v Evropě, tak v Americe, a z velké světové velmoci se stala zkrachovalá oslabená země. Španělský Zlatý věk tak můžeme chápat jako období velkých kontrastů a rozporů⁶, kdy Španělsko působí jako země disponující velkým bohatstvím a četnými koloniemi, v kontrastu s hladovějícími lidmi v ulicích. V kontrastu se všemi ekonomickými i politickými problémy, které Španělsko zažívalo, se setkáváme s až překvapivým rozvojem myšlení, vědy, umění a literatury.⁷

⁵ Moriskové jsou muslimové, kteří se rozhodli podřídít a nadále žít na území Španělska.

⁶ MAREŠOVÁ, Jaroslava, Barbora VRÁTILOVÁ a Juan Antonio SÁNCHEZ. Svět Dona Quijota. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3976-5

⁷ Veškeré informace ohledně vývoje španělských dějin jsem čerpala z: ARTERA, Antonio Ubieta. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117

3. Lope de Vega a jeho život

⁸Lope Félix de Vega Carpio byl jednou z nejvýznamnějších osob pro španělské, a vlastně i světové divadlo. Narodil se 25. listopadu 1562 v Madridu, kam se jeho rodiče, Francisca Fernández Flores a Félix de Vega Carpio, v roce 1561 přestěhovali z Valladolidu. Lope de Vega vyrůstal se svými rodiči a sourozenci Julianou a Juanem ve skromných podmínkách, ve čtvrti Guadalajara, v ulici, ve které žili především řemeslníci a obchodníci. V Lopeho dílech můžeme najít spoustu autobiografických prvků a událostí které zásadně ovlivnily jeho život.

Je známo, že již od malička projevoval velký zápal pro studium a už v pěti letech byl schopný číst texty v latině. Ve dvanácti letech nastoupil na jezuitské gymnázium, už tehdy inklinoval k divadlu, což se projevovalo tak, že se podílel na četných školních vystoupeních v době oslav církevních svátků. Možná právě toto období Lope vzpomíná ve svém mistrovském díle *Arte nuevo de hacer comedias*:

y yo las escribí, de once y doce años,
de a cuatro y de a cuatro pliego,
porque cada acto un pliego contenía.⁹ (v.220)

Po dokončení gymnázia se Lope hlásil na Univerzitu v Alcalá, kde strávil studiem čtyři roky. O tomto jeho životním kroku se také zmiňuje v některých svých dílech, jako například *La Dorotea* nebo *La Filomena*, i přesto, že nikde neexistují žádné oficiální důkazy, že Lope byl skutečně studentem této univerzity.

V roce 1583 se pod vedením markýze ze Santa Cruz, Alvara de Bazána, zúčastnil výpravy na ostrov Terceira, kde jeho flotila dosáhla připojení Portugalska ke Španělské koruně Filipa II. Také toto Lope promítá ve svém díle, například v divadelní hře *El galán escarmentado*:

Del gran río de Lisboa,
la víspera de aquel grande,
que Dios le puso este nombre
y Juan sus dichosos padres,
a quien cristianos y moros
con tanto amor fiestas hacen,

⁸ Informace o životě Lopeho de Vegy jsem získala z: ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1961.

⁹ DE VEGA, Lope. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: Edición preliminar de Juana de José Prades*. Madrid: Clásicos hispánicos, 1971. s. 293

Jednou z osob, které zásadně ovlivnili Lopeho život, byla Elena Osorio. Dcera ředitele divadla Jerónima Velazquéze, do které se Lope zamiloval, když mu bylo 25 let. Elenu zmiňuje ve svých verších, a to vždy pod jménem *Filis*.

¡Ay, amargas soledades
de mi bellissima Filis,
destierro bien empleado
del agravio que la hice!¹¹

Nicméně Elena byla provdaná za jiného muže, Cristóbala Calderóna, a tak se Lope de Vega kvůli jejich milostným pletkám stal nepohodlným pro Velazquézovu rodinu. Elenin otec tak vymyslel plán, jak se Lopeho zbavit. Nařknul jej z autorství série pamfletů, které očerňovaly samotného Velazquéze a jeho rodinu, a Lopeho tak poslal za mříže, načež byl později poslán na 5 let do vyhnanství mimo Madrid.

Mil años ha que no canto
porque ha mil años que lloro,
trabajos de mi destierro,
que fueran de muerte en otros.¹²

Před jeho odchodem do vyhnanství se Lope zamiloval do ženy jménem Isabel de Urbina. Byla to žena z velmi vlivné a dobře situované rodiny, sestra Diega de Ampuera y Urbina, madridského radního a vedoucího královského vojska Filipa II. Lope de Vega i přes všechny zákazy vstoupení do Madridu nakonec dosáhl svého, odvedl si Isabel a 10. května 1588 se s ní oženil. Také na Isabel najdeme odkaz v mnoha Lopeho dílech, a to vždy pod jménem *Belisa*.

Ještě si ani nestihli užít svého manželství a osmnáct dní po svatbě se Lope přihlásil jako dobrovolník do *Neporazitelné armády* (*Armada Inevncible*). Po drtivé porážce španělského vojska Lope v prosinci stejného roku připlouvá do Cádizu, kde se znovu setkává se svou ženou Isabel, a společně se rozhodnou usadit se ve Valencii.

Valencie byla díky výraznému vlivu italského humanismu jedním z hlavních kulturních center té doby. Narůstající rozvoj redakčního průmyslu působil příznivě na Lopeho tvorbu a vůbec celkově na jeho život. Můžeme hovořit o nejšťastnějším období Lopeho života. Lope se dostal

¹⁰ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, s.48

¹¹ DE VEGA CARPIO, Frey Lope Feix. *Coleccion de las obras sueltas: assi en prosa, como en verso* [online]. Madrid [cit. 2019-07-14]. s.458

¹² DE VEGA CARPIO, Frey Lope Feix. *Coleccion de las obras sueltas: assi en prosa, como en verso* [online]. Madrid [cit. 2019-07-14]. s.425

do povědomí především díky jeho veršům tzv. *romances*, nicméně právě ve Valencii se prohloubil jeho zájem o divadlo a vše s ním spojené. Začal se scházet se skupinkou nadšenců pro divadlo a postupně začal psát svá dramata, která se výrazně lišila od klasické dramatické tvorby, a která díky své specifčnosti nabírala na oblíbenosti. Lope de Vega se tak stává jedním z nejuznávanějších autorů své doby, a to dokonce i v zakázaném Madridu, kam posílá svá díla.

V roce 1595 umírá jeho milovaná žena a Lope se vrací po pěti letech ve vyhnanství do Madridu. V Madridu se podruhé ožení, tentokrát za Doñu Juanu de Guardo, čímž se stává středem všech posměšků. Lidé se totiž domnívali, že si Doñu Juanu vzal pouze ze zjištěných důvodů, jelikož se jednalo o ženu jednodušší, za to z bohaté rodiny. Také fakt, že Juana jako jediná z jeho životních lásek nefiguruje téměř v žádném Lopeho díle, nás o tom přesvědčuje.

V roce 1599 se vrací zpět do Valencie, kterou měl spojenou s tolika krásnými vzpomínkami. Ve Valencii má opět možnost věnovat se divadlu, především v rámci svatebních oslav krále Filipa III. V tomto období Lope tvoří jedno dílo za druhým, na svém účtu má už přes stovku komedií a určuje tak definitivně směr a formu španělského divadla.

Skrze svá divadelní díla se seznámil s herečkou Micaelou de Luján, do které se i přes její manželství bezhlavě zamiloval. Micaela měla z předešlého vztahu dvě děti a vzala si na starost i všech 5 Lopeho dětí s tím, že spolu zplodili další dvě, mezitím co Lopeho manželka žila v Madridu. Lope o Micaele mluvil vždy v superlativěch a všem dával na obdiv její půvab. Jak už je u Lopeho zvykem, také Micaelinu krásu rád popisuje ve svých dílech, a přiřazuje ji pseudonym *Camila Lucinda*.

..milagro, del autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfecto,
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra;¹³

Nicméně Lopeho a Micaelin milostný vztah skončil bez jakéhokoliv vysvětlení a Lope se roku 1605 vrací ke své ženě do Madridu. V roce 1609 vydává své nejzásadnější dílo *Arte nuevo de hacer comedias*. Jedná se o jakýsi spis rysů Lopeho divadla, rozporujícího se se zásadami Aristotelova dramata, ve kterém Lope odmítá všechny doposud zavedená pravidla. Lopeho

¹³ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, s.68

život se po všech jeho eskapádách naplňuje rodinnou pohodou a zázemím, což se projevuje také v jeho dílech, což nám ukazuje například *Epístola al doctor Matías de Porras*:

Ya, en efecto, pasaron las fortunas
de tanto mar de amor, y vi mi estado
tan libre de sus iras importunas,
cuando amorosa amaneció a mi lado
la honesta cara de mi dulce esposa¹⁴

Šťastné období bohužel opět vystřídal série tragédií, kdy v roce 1614 umírá jeho nejmladší syn, chvíli na to i jeho žena Juana, a také u samotného Lopeho se projevují časté nemoci. Ve věku 55 let se tak opět ocitá na sklonku života zaplaven smutkem.

Jeho poslední milostné zážitky jsou spojeny s mladou dívkou jménem Marta de Nevares Santoyo, která byla také provdaná za jiného muže, nicméně na Lopeho popud se s ním nechala rozvést. Lope popisuje vůči Martě takovou zamilovanost, jakou snad za celý svůj život nezažil¹⁵. Marta se mu stala největší inspirací pro jeho díla, ve kterých je zmiňovaná jako *Amarilis*. Se stejným názvem dokonce vydal v roce 1633 eklogu, ve které detailně popisuje svou vášeň a touhu vůči ní. Není divu, že se Lope vedle 26tileté dívky cítí po dlouhé době šťastný, mladý a plný síly, po všech těch strastech, kterými si musel projít.

V roce 1628 Marta umřela, což Lopeho velmi zasáhlo, a zbytek svého života prožil v zármutku a depresích. V roce 1634 publikuje svou poslední knihu *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* a 27. srpna roku 1635 umírá ve věku třiasedmdesáti let.

Lope sice ve svém životě nikdy nedosáhl zabezpečení či uznání ze strany královské rodiny či vysoce postavených lidí, nicméně tvořil svá díla především pro pobavení a vykreslení skutečné situace měšťanům, což mělo za následek, že se jeho sláva šířila především lidově. Díky tomuto se také stál středem kritiky vysoké šlechty a feudálů, kteří na potřeby lidu nebrali ohled. Odkaz na tento fakt můžeme najít například v Lopeho díle *Fuenteovejuna*. Za svůj život napsal více než tisíc osm set komedií¹⁶, ve kterých vykresluje všechny možné španělské tradice, a je tak

¹⁴ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, s.72

¹⁵ En una carta al duque de Sessa, en la primavera de 1617, dice: «Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo» cit. Alonso Zamora Vicente str.83

¹⁶ BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968 s.123

považován za tvůrce národního španělského divadla (*creador del teatro nacional*). Každopádně Lope tvořil také náboženské hry (*autos sacramentales*), které byly podporovány církví a vyobrazovaly výjevy ze života Ježíše Krista, čímž se náboženství mělo přiblížit k lidem.¹⁷

¹⁷ Veškeré informace o Lopeho životě jsem čerpala ze zdroje: ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos

4. Divadlo před Lopem de Vegou

Španělské divadlo se pomalu začíná vyvíjet už v první polovině 16. století, avšak první dramatické eklogy od Juana de Enciny se vyskytovaly už ve známém díle *Cancionero* z roku 1496.¹⁸ Tato „*polodramata*“ od zmiňovaného autora můžeme rozdělit do dvou základních skupin. První skupinu tvoří náboženská díla, která ztvárňovala především náměty, jako jsou narození, utrpení a znovuzrození Ježíše Krista. Do druhé skupiny řadíme tři díla, kterými jsou *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* a *Égloga de Cristo y Febea*. Juan de Encina byl jedním z hlavních představitelů tzv. „*Generación de los Reyes Católicos*“, což byla skupina autorů narozených kolem roku 1470, kteří se podíleli na posilnění španělského národního dramatu. Po Juanovi de Encina přichází na scénu dramaturg Torres Naharo, který znal výborně italské divadlo a jeho rysy přinesl také do Španělska, díky čemuž je považován za zakladatele španělského renesančního divadla.¹⁹ Během tohoto období se většina her prezentovala na univerzitách jako školní aktivita na procvičení latiny, nebo v kostelech během náboženských svátků, jako například *Corpus Christi*.²⁰

Od roku 1535 se ve Španělsku začínají objevovat malá kočovná divadla tvořená skupinou italských komiků, kteří cestovali napříč Španělskem a šířili zde italské vlivy klasického divadla.²¹

Dramatická tvorba na začátku 16. století začíná být pro spoustu autorů zajímavá především z ekonomického hlediska, a tak začínají vznikat četné kočovné divadelní soubory. Divadelní představení se konala ve dvorech velkých domů, kterým se přezdívalo *corrales de comedia*. Jedny z prvních *corrales* byli Corral de la Cruz a Corral del Príncipe a nacházeli se v Madridu.²² Na těchto dvorech se nacházelo velmi jednoduché jeviště bez opony či složitých dekorací. Jeviště bylo také bez střechy a osvětlení, tudíž se všechna představení konala během dne, za

¹⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.34

¹⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.76

²⁰ MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Geupo Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4.s.66

²¹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s96

²² DAVIS, Charles a J.E. VAREY. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid:1574-1615* [online]. Madrid: Támesis, 1997 [cit. 2019-07-19]. ISBN 84-88546-16-5.

denního světla. Hlediště bylo rozděleno na část pro muže a část pro ženy, které musely sedět odděleně. Vážení diváci z vyšší vrstvy sledovali představení z bočních balkónů.²³

Avšak i přes postupný vývoj španělského divadla většina autorů ztroskotala, jelikož se snažili dodržovat základní principy klasického divadla, díky čemuž představení v praxi působilo necelistvě a nezajímavě.

Důležitou osobou pro tvorbu národního španělského dramatu je herec a dramatický autor Lope de Rueda, kterého F.R.Ramón přezdívá „el primer hombre de teatro de España“²⁴

Ve své tvorbě se inspiroval italskými autory a jeho díla, jako např. *Armeline* či *Eufemia*, se staly mezi diváky velmi oblíbenými, především pro dokonalé vykreslení postav, které představovaly současný španělský život. Kočovní divadlo Lopeho de Ruedy se stalo nejznámějším ve své době, dokonce sám Miguel de Cervantes se jako chlapec zúčastnil jeho představení. Cervantes na Lopeho kočovní divadlo vzpomíná ve své knize *Entremeses*.

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.²⁵

Nicméně ani Lopemu de Rueda se nepodařilo vytvořit rozvinutý dramatický děj tak, aby z divadla vytvořil něco převratného.

Druhým průkopníkem španělského dramatu je Juan de la Cueva, který taktéž zpracovával především čistě národní historicko-legendární témata. Můžeme tak tyto dva autory chápat jako předchůdce Lopeho de Vegy, kteří mu vytvořili cestu k jeho vrcholnému dílu *Arte nuevo de hacer comedias*.²⁶

²³ BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968. s.116-122

²⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.97

²⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963. Colección Repertorio teatral

²⁶ BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968. s.116-122

5. Arte nuevo de hacer comedias

Jak už jsem naznačila v předešlé kapitole, jedno z nejvýznamnějších Lopeho děl je *Arte nuevo de hacer comedias*, které bylo poprvé vydáno v *Rimas* roku 1609.²⁷ Jedná se o souhrn všech inovací pro divadelní hru, díky kterým se Lopeho díla stala nepřekonatelně oblíbená a tolik vyzdvihovala.²⁸ Právě díky *Arte nuevo de hacer comedias* se Lope stal nejvýznamnější figurou pro španělské divadlo. Toto dílo se dá částečně chápat jakožto určitá rebelie proti zavedenému Aristotelovu divadlu, protože se v mnoha aspektech s Aristotelem rozporuje a zároveň taky nastoluje větší svobodu při tvoření divadelní hry. Lope se dokonce v některých ze svých děl omlouvá za to, že nedbá na klasicistické pojetí dramatu. Základním rysem Lopeho dramatické poetiky je vědomá snaha o vytvoření moderního národního dramatu, nezávislého na cizích vzorech a odpovídajícího potřebám doby.²⁹ Jak už jsem zmínila, dílo *Arte nuevo de hacer comedias* bylo napsáno v roce 1609, a to tedy v období, kdy měl Lope za sebou téměř 500 děl, jeho talent byl na vrcholu tvůrčího rozmachu a mohl se pyšnit obrovským úspěchem. Z prvního verše se dozvíáme, že Lope nenapsal *Arte nuevo de hacer comedias* z vlastní iniciativy, nýbrž pouze uposlechl přání někoho, kdo Lopeho komedie obdivoval a tuto příručku po něm požadoval:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,
-que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre,
junto al Averno lago, si no a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos-
que un arte de comedias os escriba,³⁰(v.1-9)

²⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe a Pedro CONDE PARRADO. *Arte nuevo de hacer comedias*.: Edición crítica y anotada. *Fuentes y ecos latinos*. [online]. 1. Castilla- La Mancha: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016 [cit. 2019-07-19]. ISBN 978-84-9044-222-7.

²⁸ Německý překladatel, hrabě ze Sodenu prohlásil: „Para qué buscar aún otros Dioses? No hay sino postrarse de hinojos y adorar. Qué representa el mismo Shakespear noc sus 30 obras dramáticas? Nada, absolutamente nada. Cit. SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: El teatro I*. Španělsko: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2192-X s.128

²⁹ BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968. s.124

³⁰ Všechny zmiňované citace z díla *Arte nuevo de hacer comedias* naleznete zde: DE VEGA, Lope. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: Edición preliminar de Juana de José Prades*. Madrid: Clásicos hispánicos, 1971

Lope zastává fakt, že divadelní představení by mělo co nejvěrohodněji napodobovat realitu, aby dokázalo zaujmout diváky, a předat jim potřebnou informaci. Zásadně tak odmítá „čistotu žánrů“ (komedie, tragédie) a k docílení co nejlepší imitace Lope slučuje radostné události s vážnými tématy a také mísí výjevy ze životů chudého lidu se životem vysoce postavené šlechty, přesně tak, jak tomu je i v reálném životě.

Lo trágico y lo cómico mezclado....
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho
buen ejemplo nos da Naturaleza
que port al variedad tiene belleza. (v.174- 180)

Díky tomuto ho mnoho vysoce postavených a vzdělaných lidí kritizovalo³¹, jelikož tuto smíšeninu považovali za *monstruo hermafrodito*, nicméně Lope hájil názor, že přesně tohle si obecnost žádá, a že prostý lid by měl být ten, kdo určuje pravidla tomuto novému stylu, protože právě pro tento prostý lid jsou divadelní díla psána.³²

.....es forzoso,
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico, (v. 149)

Je důležité také zmínit, že všechna dramatická díla se genericky jmenovala komedie, bez rozdílu žánrů, komedie-tragédie, tak jak dnes chápeme. Jak tvrdí Juan Manuel Rozas: „...a pesar de término general comedia, que podía significar lo que en inglés play: todo tipo de obra dramática“³³

Valencijský dramatik, Lopeho vrstevník Ricardo del Turia, zmiňuje ve svém díle *Apologético de las comedias españolas*: „Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia.“³⁴

³¹ Učený humanista Alonso López Pinciano, současník Lopeho de Vegy, ve své Antické filosofii básnictví neústupně hájí základní principy klasicistického dramatu. Cit. Bělič s.117

³² RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.134

³³ ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina de arte nuevo del hacer comedias de Lope de Vega* [online]. 2003, , 1-89 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <https://biblioteca.org.ar/libros/89262.pdf>

³⁴ SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico a Alberto PORQUERAS MAYO. *Preceptiva dramática española: del renacimiento y el barroco*. 2. Madrid: Gredos, 1972. s.177

Jedna z důležitých modifikací zmíněných v *Arte nuevo de hacer comedias*, kterou bych chtěla vyzdvihnout, jsou změny týkající se počtu aktů a scén. Dramaturgové 16. století běžně rozdělovali divadelní hru až do šesti aktů, což se změnilo až s příchodem Lopeho de Vegy, který určil rozdělení děje do tří aktů. Toto rozdělení pomáhalo udržet pozornost diváka, který napjatě sledoval průběh dějové zápletky až dokonce. V prvním aktu je publiku představená hlavní zápleтка celého děje. Také je nutno zmínit, že pro první akt je typický rázný začátek, například velkou ránou, aby tak od prvního momentu upoutal divákovy smysly.³⁵ V průběhu celého druhého aktu by měl dramaturg danou zápletku postupně rozvíjet tak, aniž by divákovi bylo jasné rozuzlení, které nastane výhradně ve třetím aktu: “pero la solución no la permita, / hasta que llegue a la postrera escena.” (v.235)

Velmi důležité je také podotknout, že nově se každá scéna může odehrávat na jiném místě a v jiný časový úsek, na rozdíl od Aristotelova divadla, kdy se celý děj odehrával pouze na jednom místě, a to v časovém úseku maximálně dvaceti čtyř hodin. Nicméně podle Lopeho téze by každý akt měl prezentovat pouze jednu dějovou linku, aby si dílo zachovalo svou integritu. Můžeme tedy tvrdit, že jednota děje je jediným aspektem divadla, ve kterém Lope souhlasí s Aristotelem.

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo; (v.181-187)

Pro nové španělské divadlo také hraje významnou roli volba správného veršování pro daný dialog. Dle Lopeho si totiž každá situace žádá jinou skladbu veršů a nově tak v komediích nastoluje tzv. *polymetričnost*. Pečlivý výběr toho správného verše tak diváka přiblíží k ději a naopak neadekvátní výběr by mohl vést k neúspěchu celé hry. „acomode los versos con prudencia/a los sujetos de que va tratando.“ (v.305-306)

V *Arte nuevo de hacer comedias* zmiňuje jako první *las décimas* (strofa z deseti veršů), které by se měly používat pro milostný nářek. Jako další zmiňuje Sonet: „el soneto está bien en los que aguardan.“ (v.308)

³⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.130

Ze zmíněné citace se dá pochopit, že sonet by se měl užívat v scénách, kdy je postava v jakémsi očekávání, nicméně pravdou je, že vysvětlení užití sonetů Lope moc nerozvedl. Jako další přichází na řadu *romance* a *octava*, jenž se nejlépe hodí pro vykreslení vztahů: „las relaciones piden los romances, /aunque en octavas lucen por extremo;“ (v.310)

Lope také zmiňuje *tercetos* pro popis vážných situací. Ideální strofou k popisu lásky a milostných záležitostí je podle Lopeho tzv. *redondilla* (strofa ze čtyř osmislabičných veršů).

Lope de Vega modifikoval také úlohu postav v nové komedii. Podle Lopeho má každá z postav přiřazený soubor rysů tak, aby tvořili přesný prototyp osobnosti splňující danou roli a na diváka tak působili co nejvěrohodněji. Do tohoto souhrnu řadíme také řeč, oblečení, věk a chování, přesně odpovídající dané společenské vrstvě, ze které postava pochází. Mezi tyto prototypy patří: *el rey*, *el poderoso*, *el caballero*, *el galán*, *la dama*, *el gracioso* a *el villano*.³⁶

El rey: Figura krále zahrnuje rysy, jako jsou moc, čest, důstojnost a spravedlnost. Jeho úloha je vyřešit spory, a podle zásluh odměnit či potrestat zúčastněné. Nikdo nemá větší moc než král, kterého všichni respektují. Král vždy znovunastolí pořádek a pouze Bůh jej může potrestat.

El poderoso: Tato postava šlechtického původu má základní charakteristiku podobnou jako *galán*, nicméně má navíc negativní vlastnosti jako je pýcha a nespravedlnost. Vykazuje známky falešné cti a narušuje harmonii v soužití mezi vesničany a šlechtou. Koná podle vlastních potřeb a vlastního chťiče. Většinou končí potrestaný za své činy králem.

El caballero: Jeho hlavním atributem je čest, které je podmíněno veškeré jeho chování. Hlavní úděl této postavy je dohlížet na dámu, popřípadě postarat se o odplatu, pokud byla čest dámy (či jeho) poskvrněna.

El galán a la dama: Jsou to hlavní postavy celé zápletky. Jedná se o milence, jejichž hlavní rysy jsou odvaha, štědrost, vytrvalost, idealismus, slušnost a absolutní oddanost jeden druhému. Jejich vzájemná láska čelí nástrahám žárlivosti a cti.

El gracioso neboli *figura del donaire*: Představuje jednu z velmi důležitých postav. Vyznačuje se věrností vůči svému pánu, kterým bývá většinou *galán*, dobrou náladou a láskou k penězům, které mu chybí. Také má podle A. Valbueny Prata představovat *galánův* protiklad a odlehčovat

³⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.134-144

situaci od vážných záležitostí.³⁷ Tato postava nám tedy ukazuje praktický svět z realistické stránky, tedy přesný opak od idealizovaného světa jeho pána *galána*.³⁸ Oblibuje jednoduchý život, nemá rád nebezpečí a dělá vše pro to, aby se mu vyhnul. Touto postavou bývá většinou snílek, který spojuje idealizovaný svět s tím reálným.

El villano: Jedná se o postavu rolníka, který si je velmi dobře vědom své důstojnosti a svého vlivu. *Villano* žije spokojený a veselý život na venkově, až do doby, kdy je jeho čest a důstojnost zrazena, a on se tak musí postarat o její znovuzískání.

Právě zmiňovaná čest hraje v Lopeho dramatech důležitou roli a v podstatě bývají hlavním tématem většiny jeho děl. Taková díla většinou představují snahu o znovuzískání ztracené cti, která je považována za největší cnost a moc, kterou může postava mít: „Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente.“ (v.327-328) Téma cti bylo ve Španělsku během Zlatého věku natolik moderní a oblíbené, že se zde během tohoto období téměř nevyskytovala zahraniční literatura. Většina španělských autorů se ve svých dílech soustředila právě na toto téma, aby dosáhla úspěchu u diváků, což jim zajistilo ekonomický profit.³⁹ C.A. Jones se domnívá, že právě téma cti umožňuje autorovi znásobit příběh daného díla a rozvinout tak plně děj, který diváka udrží v pozoru.⁴⁰

Dovolím si tvrdit, že si Lope velmi dobře uvědomoval svou výstřednost sepsáním všech těchto inovací, kterými šel proti dříve zaběhnuté tradici, což potvrzuje i závěr tohoto díla *Arte nuevo de hacer comedias*.

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llamen ignorante Italia y Francia; (v.362-366)

³⁷ ARANGO, Manuel Antonio. *El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca* [online]. 1980, , 377-386 [cit. 2019-07-17].s.378, Dostupné z: http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1055/1/TH_35_002_159_0.pdf

³⁸ MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Geupo Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4. s. 56

³⁹ VEGA, Lope de a Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3. s22

⁴⁰ Jones, C. A. (1965). _Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive. S.32-39

Arte nuevo de hacer comedias se stala stavebním kamenem pro moderní španělské divadlo a nemůžeme zpochybňovat její vliv na spoustu, nejen barokních, autorů. Na závěr bych ráda citovala slova J.A. Maravalla:

El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se justifica a sí mismo como obra de los modernos para los modernos. Se *nacionaliza*, en consecuencia de lo anterior, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad son, en su plenitud, los aspectos de la revolución de Lope de Vega.⁴¹

⁴¹ MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Editorial Crítica, 1990. ISBN 8474234344. s.24

6. Lopeho dramatická tvorba

Lopeho dramatickou tvorbu můžeme rozčlenit do tří základních skupin lišících se obsahem i rozsahem. První skupinu tvoří díla náboženská, druhou skupinu zastupují díla historická a třetí jsou díla mravoličná.

Náboženská díla tvoří skupinu nejméně početnou a nejméně významnou. Tato díla se vyznačují svou konvenčností a strojeností, z čehož můžeme soudit, že Lope tyto hry psal spíše ze společenské nutnosti než ze svého vlastního zájmu. Mezi náboženská díla řadíme například *Barlaam y Josafat* či *El nacimiento de Cristo*.

Díla historická naproti tomu tvoří velmi důležitou a četnou část celé Lopeho divadelní tvorby. Svou rozmanitostí Lope sahá například až do ruských dějin (*El gran duque de Moscovia*), či dokonce dějin českých (*La imperial de Otón*). Nejhojněji jsou však zastoupena díla s námětem španělských dějin, která popisují boj lidu proti feudální síle, která se na poddaných dopouští násilí. Můžeme tedy říct, že základním tématem těchto her je vždy vyhrocená sociální problematika vedoucí k boji za čest. Takovým dílům se také přezdívá *comedias de comedadores*.⁴² Do této skupiny děl řadíme např. hru *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El rey don Pedro en Madrid*, *Las famosas asturianas* a spousta dalších.

Nejčetnější a nejvýznamnější část Lopeho tvorby tvoří zmiňovaná díla mravoličná. Tato díla zastupují téměř tři čtvrtiny všech Lopeho komedií a mnohá z nich neztratila svou popularitu dodnes. Tato díla většinou popisují výjevy ze života šlechty, proto se jim také podle součástí typického šlechtického oděvu přezdívá komedie pláště a meče (*comedias de capa y espada*). Hlavním tématem těchto děl bývají milostné konflikty spojené s konflikty cti. Důležité jsou zde především ženské postavy, nezastavitelné na své cestě za šťastným a radostným životem. Také zde vyniká postava tzv. *gracioso*, který zde není pouze vtipným prostáčkem, ale představuje chytrého, bystrého, odvážného a pohotového sluhu, který nejednou svým charakterem předčí i svého pána. Mezi tato díla patří např. *El perro del hortelano*, *Amar sin saber a quien*, *El villano en su rincón*, *La esclava de su galán*, *La dama boba* či *La discreta enamorada*.⁴³

⁴² VEGA, Lope de, ed. de Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3. s.29

⁴³ Veškeré informace z: BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968. s.126-130

7. Peribáñez y el Comendador de Ocaña

Shrnuli jsme si všechny důležité základy pro novou komedii a dostáváme se k jednomu z nejznámějších Lopeho děl *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Jak už jsem dříve zmínila, jedná se o historické drama, které můžeme řadit do tzv. *comedias de comendadores*. *Comedia de comendadores* je žánr, typický především pro Lopeho de Vegu, ve kterém je představen konflikt mezi rolníkem a komturem, kdy komtur zradí rolníkovu čest a rolník se snaží získat odplatu.⁴⁴

7.1. Vznik díla

Je velmi složité určit datum, kdy byla tato komedie napsána, jelikož existují různé faktory, které nás při určování ovlivňují. Prvním faktorem je fakt, že se v díle vyskytuje postava se jménem Luján. Jak už jsme se výše dozvěděli, Lope de Vega tvořil pár s herečkou Micaelou Luján a její jméno užíval ve svých dílech jako projev jejího obdivu, což vede kritika C. Bruertona k myšlence, že dílo muselo být napsáno kolem roku 1608.⁴⁵ Dalším faktorem může být rozhovor s postavou Belarda, vyskytujícího se ve spoustě Lopeho dílech.

INÉS. Traedme un moro, Belardo.
BELARDO. Días ha que ando tras ellos.
Mas, si no viniere en prosa,
desde aquí le ofrezco en verso.⁴⁶ (acto III, v.361-365)

Zmiňovaná citace nás odkazuje buď na Lopeho epické dílo *La Jerusalén conquistada*, které bylo napsáno v roce 1605 a publikováno v roce 1609, nebo na jednu z romancí z díla *Romancero General* z roku 1604. Následující citace nás však může odkazovat na rok 1613, kdy se Lope stal knězem.⁴⁷

BELARDO. ¡Pardiez, señor capitán,
tiempo hue que al sol y al aire
solía hacerme donaire,
ya pastor, ya sacristán!

⁴⁴ VEGA, Lope de a Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3. s.29-35

⁴⁵ VEGA, Lope de a Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3. s.41

⁴⁶ Veškeré citace veršů z této komedie jsou z následující edice: VEGA, Lope de a Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3.

⁴⁷ LABARRE, Roland a Françoise LABARRE. *Sobre la fecha de 'Peribáñez y el Comendador de Ocaña'* [online]. 1992, , 123-126 [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/054/054_122.pdf

Cuyó un año mucha nieve
y, como lo rucio vi,
a la Iglesia me acogí. (acto III, v. 253-259)

Určit tedy přesné datum komedie *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* je nemožné, ale z různých nápověd víme, že Lope musel tuto hru napsat v rozmezí roků 1604 a 1614, kdy bylo toto dílo publikováno.

7.2. Obsah díla

Začátek komedie *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* se odehrává na svatbě Casildy a rolníka Peribáñeze, kde vládne dobrá nálada, všichni se radují, zpívají, tancují, a oslavují jejich sňatek. V druhé scéně přichází Bartolo, jeden z hostů zmiňované svatby, který sebou přinese tři mladé býčky, kterým se má Peribáñez postavit. Peribáñez však po naléhání své novomanželky odmítne a býčci jsou vypuštěni. Jak se dozvídáme později, komtur z Ocaňi se střetnul s jedním z těchto býků a vesničané ho nachází vážně zraněného. Na scénu přichází dva lokajové, Marín a Luxán, kteří se rytíře ujmou, a společně s Peribáñezem předpovídají jeho smrt. Mezitím co jdou všichni tři hledat pomoc, se rytíř probouzí a je ohromen krásnou Casildou, se kterou se dá do řeči a zamiluje se do ní.

O něco později se rytíř, se jménem Fadrique, na základě rad Lujána rozhodne poslat Peribáñezovi dva muly jakožto poděkování za jeho péči. Ve skutečnosti se však jedná pouze o způsob, jak si získat Peribáñezovu důvěru a tím se dostat blíž k jeho ženě Casildě. Nic netušící Peribáñez později Fadriqua požádá o chybějící dekorace do svého vozu, kterým chce Casildu odvézt do Toleda na slavnosti. Peribáñez odjede společně s Casildou, Constanzou a Inéz do Toleda, načež se Fadrique rozhodne, že tam také pojede, aby byl nablízku Casildě. Mezitím co se Peribáñez, Casilda a jejich doprovod účastní slavnosti a pozorují projev krále Enriqua, Fadrique najme malíře, aby potají namaloval Casildin portrét, čímž se uzavírá první akt.

V druhém aktu, poté co se všichni vrátí zpět do Ocaňi, přichází na scénu Blas, Gil, Antón a Benito, kteří diskutují o tom, kdo by se mohl stát důstojníkem bratrstva, jimž je nakonec zvolen Peribáñez a tím je donucen znovu odjet do Toleda.

Peribáñezova nepřítomnost umožní Leonardovi, Fadriqueho sluhovi, svést Inés, Casildinu kmotru, která má Casildu přemluvit, aby prokázala náklonnost Fadriquovi. Později se druhý Fadriqueho sluha, Luján, nastěhuje do domu Casildy a Peribáñeze jakožto žnec obilí, aby umožnil Fadriquovi přístup do domu. Fadrique se tak dostává ke Casildě a vyznává jí své city, kterým se však ona brání a volá si na pomoc ostatní žence, před kterými Fadrique utíká. Mezitím Peribáñez v Toledu navštěvuje malíře, kterým je shodou okolností ten stejný malíř, kterého si

předtím najal Fadrique na portrét Casildy. Když Peribáñez onen portrét objeví, vše mu dojde, naštve se a okamžitě se rozhodne vrátit se. Když po příjezdu do Ocaňi, slyší rolníky opěvovat Casildinu oddanost a věrnost a zbaví se tak podezření z nevěry své ženy.

Na začátku třetího aktu však Fadrique vymýšlí další plán, jak se zbavit Peribáñeze, a tak ho nechá povolat jako kapitána do války s Maury. Poté co Peribáñez odejde do boje, se Fadrique vydá do Casildina domu, kde ho Inés pustí dovnitř. Fadrique opět začne svádět Casildu, nicméně netuší, že ve stejné místnosti se nachází i schovaný Peribáñez, který to všechno sleduje. Peribáñez vyskočí zpoza pytle, za kterým byl schovaný, a komtura zabije dýkou, kterou mu předtím sám daroval. Peribáñez později zabije také Inés za to, že je zradila a pustila Fadriqua do domu, a také Lujána za to, že se falešně vydával za žence načež se svou ženou Casildou uteče. O něco později se Peribáñez zjeví u krále, který už o všem ví a chce ho nechat popravit. Nicméně poté, co mu Peribáñez sdělí, jak to vše bylo, mu král promine a jmenuje ho vojákem.

7.3. Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle

Po shrnutí děje této komedie si můžeme vyzdvihnout pár primárních zásad pro novou komedii podle Lopeho *Arte nuevo de hacer comedias*. Hra je totiž rozdělena do tří aktů s tím, že v prvním aktu jsme seznámeni s hlavními postavami, které nám představí zápletku, kdy se komtur Fadrique zamiluje do Casildy. V druhém aktu zápletku postupně graduje a stáváme se svědky toho, jak se Fadrique snaží svést Casildu a podvést jejího muže Peribáñeze. Rozuzlení přichází v třetím aktu, kdy se všem Peribáñezovým zrádcům dostává odplaty.

Můžeme si také u tohoto díla povšimnout porušení Aristotelovy zásady jednoty místa děje, jelikož se komedie odehrává na různých místech, jako např. Peribáñezův dům, slavnosti v Toledu, komturův dům, malířův ateliér atd. Také je zde porušena jednotka času, jelikož i přes to, že zde není čas přesně definován, můžeme pochopit, že se děj rozvíjí delší časový úsek než jeden den.

Mimo jiné jsme si výše také zmínili, že důležitou roli v nové komedii hraje čest. V tomto případě se jedná čest podvedeného rolníka Peribáñeze, který bojuje proti výše postavenému a váženému rytíři, který se mu snažil ukrást jeho milovanou ženu. Peribáñez pochází z nižší sociální vrstvy a jeho postava tedy nemá automaticky čest (*honor*), se kterou by se narodil a pramenila by z čistoty jeho krve, kterou zdědil v rámci sociálního postavení. V tomto případě je nutno rozlišovat mezi pojmy *honor* a *honra*. Povšimněme si, že v Lopeho slavném verši z *Arte nuevo*: „Los casos de la honra son mejores, /porque mueven con fuerza a toda gente.“

(v.327-328) se čest zmiňuje jako *honra*. *Honra* je považována za čest, která vyplývá z hrdinského chování a morálních zásad dané osoby a spočívá v uznání a respektu u ostatních.⁴⁸

Naopak *honor*, jak už jsem naznačila, je tedy ta čest, která pramení ze sociálního postavení dané osoby, čistoty jeho krve a je této osobě dána od narození.⁴⁹ J.M. Marín popsal rozdíl mezi *honrou* a *honorem* následujícími slovy:

El honor es virtud objetiva, heredada, mientras que la honra es de carácter subjetivo, se merece, se alcanza con las propias acciones y la otorgan los demás miembros del grupo social, por lo que se encuentra vinculada a la opinión ajena, al concepto en que los demás tienen al individuo.⁵⁰

Tomuto je také důkazem následující citace z Lopeho komedie *Los comendadores de Córdoba*:

VEINTICUATRO. ¿Sabes que es honra?

RODRIGO. Sé que es una cosa

Que no la tiene el hombre.

VEINTICUATRO. Bien has dicho:

Honra es aquello que consiste en otro.

Ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre.⁵¹

Můžeme si tedy povšimnout, že právě čest tedy hýbe hlavními postavami většiny Lopeho děl. Alfredo Lefebvre ve své knize cituje jeden z poznatků America Castra, z kterého vyplývá, že *honra* je postavena na činech a chování postav, které ji získávají na základě veřejného mínění o své osobě: „Asistimos al crecimiento de una personalidad que lucha y se esfuerza por acrecentar su opinión practicando las virtudes de la época.“⁵²

Americo Castro vnímá *honor* jakožto samotný pojem či koncept cti a naopak tvrdí, že *honra* je čest „žijící“, vyskytující se reálně na základě lidských činů dané postavy: „El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. La lengua distinguía entre el honor y los casos de la honra.“⁵³

⁴⁸ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega, el teatro*. Madrid: Taurus, c1989. Persiles. ISBN 84-306-2988-2. s.193-195

⁴⁹ MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4. s.23

⁵⁰ MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4. s.24

⁵¹ VEGA, Lope de. *Obras completas - Comedias*: La serrana de la Vera ; El cerco de Santa Fe ; Los comendadores de Córdoba ; El marqués de Mantua ; El amor desatinado ; La imperial de Otón ; Los torneos de Aragón ; El rey Bamba ; La viuda, casada y doncella ; El galán Castrucho. 5. Madrid: Turner, 1993. Biblioteca Castro. ISBN 84-7506-386-1

⁵² LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 1962.s70

⁵³ CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961 s.55

Můžeme tedy tvrdit, že *honra* vzniká na základě dobré pověsti či reputace.⁵⁴ Naopak ztráta *honry* představuje sociální úpadek, což v podstatě znamená smrt dané postavy ve společnosti.⁵⁵ Toto nám také potvrzují slova R.M. Pidala: „La deshonor se iguala con la muerte; la honra se equipara a la vida.“⁵⁶ Na základě tohoto se podle slov America Castra dá *honra* velmi lehce pozbyt a je důležité hlídat své činy, abychom ji neztratili: „Consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que vigilar los actos que puedan motivar mala reputación“⁵⁷

Jak už jsme si ukázali, *honra* bývá v komediích zastoupená i u postav ze střední sociální vrstvy, naopak *honor* je v Lopeho divadle všeobecně přiřazován postavám vysokého postavení, jejichž činy se však často rozporují s počestností a ve finále tuto čest ztrácí, stejně tak jako tomu je v tomto díle *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* u postavy vypočítavého komtura Fadriqua. *Honra* je zde tedy představena u Peribáñeze, který tuto čest ztrácí a znovu získává poté, co za odplatu zabije komtura, který jeho čest zničil. To, že zde hlavní roli hraje obyčejný rolník z venkova a zároveň to, že z vraždy komtura Fadriqua, jakožto vysoce postavené osoby, udělal Lope hrdinský čin, představuje ve španělském divadle mimořádnou inovaci, díky které se toto dílo stalo jedním z nejdůležitějších a nejvyzdvihovanějších Lopeho děl.⁵⁸

Na začátku díla vidíme, jak rolník vzhlíží ke komturovi poté, co ho najdou zraněného, jelikož si ho váží právě kvůli jeho sociálnímu postavení, a právě i tady hraje svou roli *honor*.

Podle Erwina Haverbecka rozvíjí Lopeho komedie tři úzce spojená témata, kterými jsou láska, žárlivost a čest (*honra*)⁵⁹, což také platí i u tohoto díla *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Nicméně tak jako v každé správné *nové komedii*, i v tomto případě vítězí dobro nad zlem, rolníkovi se podaří svou čest znovu získat a hříšníci jsou potrestáni. Peribáñezova čest je v tomto díle znovuzískaná poté, co zabije zmiňované tři zrádce. Za tento svůj čin si získal respekt a uznání nejenom u krále, ale i v očích vesničanů.

I v tomto díle je spravedlnost v rukou krále, který představuje souhrn všech dobrých vlastností, čemuž také odpovídá jeho přezdívka *Enrique el Justiciero*.

REY. ¡Matalde, guardas, matalde!

⁵⁴ Correa, G. (1958). El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *Hispanic Review*, 26(2), 99-107.

doi:10.2307/471000 s.101, Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/471000?seq=1#page_scan_tab_contents

⁵⁵ MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Geupo Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4. s.53

⁵⁶ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. 6. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. s.146

⁵⁷ CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961

⁵⁸ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. 6. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. s. 163

⁵⁹ HAVERBECK, Erwin. "El Arte Nuevo de hacer comedias", una nueva estética teatral [online]. 2016, , 7-17 [cit. 2019-07-17].s.17,Dostupné z: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/148/142>

REINA. No en mis ojos. Teneos, guardas.
 REY. Tened respeto a la reina.
 PERIBÁÑEZ. Pues ya que matarme mandas,
 ¿no me oirás siquiera, Enrique,
 pues Justiciero te llaman?
 REINA. Bien dice. Oíde, señor.
 REY. Bien decías; no me acordaba
 que las partes se han de oír, ... (acto III, v.937-945)

Postava krále je pro novou komedii velmi důležitá, a to právě v rámci tématu cti. Představuje totiž nejvyšší moc, která v podstatě rozhoduje o tom, kdo si čest a uznání zaslouží, a ostatní postavy k němu vzhlíží jako k bohu na zemi. A. Hermenegildo popisuje úlohu krále v Lopeho dílech jako „monarca-Dios-en-la-tierra“.⁶⁰ Tomu je nám důkazem i následující citace, kdy se Inés, Casilda a Constanza baví o králi jako o „záračném obrázku“:

INÉS. Los reyes son a la vista,
 Costanza, por el respeto,
 imágenes de milagros,
 porque siempre que los vemos,
 de otra color nos parecen. (acto I, v.1002-1006)

Taky je nutno zmínit, že v tomto díle také kontrastují veselé výjevy s vážnými, například kdy je na začátku díla vykreslen radostný život vesničanů až do doby, kdy mezi ně vkročí zlý komtur, díky kterému je Peribáñez nucen spáchat zlé činy.

Každé postavě je přiřazen specifický jazyk, přesně tak, aby seděl k sociální vrstvě, kterou daná postava představuje. U postav rolníků a vesničanů se tedy vyskytuje spousta vulgarismů či archaismů.

LOS MÚSICOS. Ama hasta que adores.
(Canten y dancen)
 Dente parabienes
 el mayo garrido,
 los alegres campos,
 las fuentes y ríos.
 Alcén las cabeças
 los verdes alisos,
 y con frutos nuevos
 almendros floridos.
 Echen las mañanas,
 después del rozío,

⁶⁰ HERMENEGILDO, Alfredo. *La imagen del rey y el teatro de España clásica* [online]. 1976, , 1-51 [cit. 2019-07-18].s.50, Dostupné z: <https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/13-1976Imagen.pdf>

Co se hlavních postav týče, každá představuje souhrn vlastností, které typicky tvoří určitý prototyp postavy, tak jak je u *nové komedie* zvykem. Peribáñez je zde vykreslen jako postava rolníka (*villano*), která shrnuje všechny pozitivní povahové rysy, jako je spravedlnost, věrnost a čest. Peribáñezova manželka Casilda, představuje ženu z vesnice, která je za každých okolností věrná a oddaná svému muži. Vyzařuje především svými morálními zásadami, svou krásou a pozitivitou. Jak je pro Lopeho komedie typické, také zde se vyskytuje *caballero*, kterým je právě komtur Fadrique. Fadrique je zprvu považován za odvážného a váženého rytíře, uznávaného především lidmi z nižší sociální vrstvy. Nicméně v průběhu celé zápletky se dozvídáme, že se jedná pouze o vypočítavého a zlého člověka, který se snaží oklamat a podvést Peribáñeze, aby získal to, co si přeje, jeho ženu Casildu. Všechny tyto negativní vlastnosti jsou typické pro tento prototyp postavy. Jak už jsem zmínila, král Enrique zde představuje nejvyšší moc a spravedlnost, jedná se tedy o pozitivní postavu. V tomto díle se tedy vyskytují postavy z nízké sociální vrstvy, kterými jsou například právě zmiňovaná Casilda a Peribáñez, ale také jsou zde zastoupené vysoce postavené postavy, kterými jsou například komtur Fadrique či král s královnou.

Jak Lope zmiňuje v *Arte nuevo de hacer comedias*, důležitou roli hraje také správná volba verše. *Polymetričnosti* si můžeme také povšimnout i v této komedii. Dílo obsahuje celkově 1.046 veršů⁶¹, z nichž má největší zastoupení tzv. *redondilla*. L.F. Guillermo tvrdí, že *redondilla* je nejužívanějším veršem nejen v této komedii, ale i v celé Lopeho tvorbě.⁶² Lope v *Arte nuevo de hacer comedias* zmiňuje, že *redondilla* se nejlépe hodí k vykreslení milostných scén a vyznání lásky, což v tomto díle také můžeme postřehnout, např. u následující scény, kdy se komtur zraněný probouzí a objevuje Casildu:

COMENDADOR.
Desengañadme, por Dios;
es justo pensar que sea
cielo donde un hombre vea
que hay ángeles como vos. (acto I, v.320)

⁶¹ VEGA, Lope de a Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3. s.47

⁶² FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor. *La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega* [online]. 2005, , 153-161 [cit. 2019-07-17].s.154 D

Nicméně je nutno zmínit, že v této komedii se *redondilla* nevyskytuje pouze u milostných scén, ale popisuje i ostatní události. *Redondilla* užívá i Peribáñez poté, co objeví u malíře portrét své ženy, z čehož je zmatený a dostává podezření.

PERIBÁÑEZ.

Entre las tablas que vi
de devoción o retratos,
adonde menos ingratos
los pinceles conocí,

una he visto que me agrada,
o porque tiene primor
o porque soy labrador
y lo es también la pintada.

Y pues ya se concertó
el aderezo del santo,
reciba yo favor tanto,
que vuelva a mirarla yo. (acto II, v.603-614)

Poté, co malíř odchází, se Peribáñezův hlas přesouvá do *décimas*. Autor totiž často v jednom stejném dialogu upouští od *redondilli* a plynule se přesouvá k *décimas*, čímž soustředí divákovu pozornost na vnitřní prožívání dané postavy.⁶³ Mezi další užité verše v tomto díle patří např. *soneto*, *romance*, *octava*, či *lira*.

⁶³ FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor. *Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega* [online]. 2004 [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_016.pdf

8. El caballero de Olmedo.

8.1. Vznik díla

Dalším Lopeho dílem, které si představíme, je historická komedie *El caballero de Olmedo*. Tato komedie byla podle Bruertona y Morleye napsána mezi lety 1620 a 1625⁶⁴ a je postavena na základě známé španělské legendy. Lope de Vega se inspiroval příběhem rytíře Juana de Vivera, který se druhého listopadu roku 1521 se svým sluhou vracel z Olmeda směrem do města Medina a na své cestě se potkal s Miguelem Ruizem, jeho sousedem, který jej později zabil. Tato legenda se stala inspirací pro spoustu literárních děl a chvíli poté vzniká *romance* s hlavním tématem této události, který se bohužel chvíli na to ztratil. Na základě tohoto *romance* později vzniká v roce 1606 *Baile de caballero de Olmedo* podobající se na *romancero morisco*, jehož části se dochovaly dodnes.⁶⁵ Francisco Rico publikuje ve svém díle „*Hacia el caballero de Olmedo*“⁶⁶ rukopis tohoto *baile* od Rodrígueza Moñina. Nutno podotknout, že v tomto *baile dramático* se také vyskytuje tolik vyzdvihovaná a opěvovaná *seguidilla*, díky čemuž je autorství tohoto díla občas přiřazováno Lopemu.

Que de noche le mataron
al Caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo⁶⁷

Verše z této písničky byly v Lopeho době velmi známé, dokonce i samotný Alonso (rytíř z Olmeda) tuto píseň znal a reagoval na ni:

¡Muerto yo! Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo, y los de Medina
en este camino han muerto. (acto III, v 2421-2424)

⁶⁴ Morley, S. G., & Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Gredos. s.294-296

⁶⁵ PARDO MOLINA, Irene a Antonio SERRANO. *En torno al teatro del siglo de oro* [online]. Almería: Gráficas Alpe, 2001 [cit. 2019-07-14]. ISBN 84-8108-237-6. Dostupné z: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/19896/1/2001_Arellano_EstructuraDramaticaElCaballerodeOlmedo.pdf s.96

⁶⁶ Rico, F. (1975). *Hacia El caballero de Olmedo* (I). *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 24(2), 329-338.

⁶⁷ Veškeré citace z díla *El caballero de Olmedo* jsou z následující edice: VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. 3. ed. de Francisco Rico, enteramente rehecha. Madrid: Cátedra, 1981. ISBN 84-376-0309-9 s.55

Ještě před tím, než byla komedie *El caballero de Olmedo* napsána, Lope ve svém díle *El santo negro Rosambuco* tuto *seguidilla* parafrázoval a vytvořil ji tak určitou parodii v podobě černošské verze:

Yesta noche le mataron
a la Cagayera,
quen langalan den Mieldina,
la flor de Omiela⁶⁸

Později vzniká více děl s touto tematikou, jako např. *Caballero de Olmedo y la viuda por casar* od Cristóbal Moralese. Žádnému z nich se však nedostalo velkého uznání.⁶⁹

Je tedy zřejmé, že právě toto *baile dramático de Caballero* bylo Lopemu hlavní inspirací k vytvoření díla *El caballero de Olmedo*. Další inspirací pro Lopeho mohla být slavná tragikomedie *Celestina*, kterou napsal Fernando de Rojas. *Caballero de Olmedo* totiž obsahuje spoustu elementů, které jsou nápadně podobné určitým výjevům právě z *Celestiny*.⁷⁰ Jedním z těchto elementů je například postava dohazovačky, v tomto případě Fabia, v Rojasově tragikomedii potom právě Celestina. Nepopíratelným důkazem je tomu i následující citace, kdy Alonso přichází se svým sluhou do domu Inés:

ANA. ¿Quién es?
TELLO. (¡Tan presto!) Yo soy.
 ¿Está en casa Melibea?
 Que viene Calisto aquí.(acto II, v.1001-1004)

Marcel Bataillon tvrdí, že Alonso reálně představuje postavu z *Celestiny*, Calista, a Fabia postavu Celestiny.⁷¹

Stejně jako v *Celestině*, i v tomto díle hraje důležitou roli čarodějnictví a nadpřirozeno⁷², které je zde představeno právě u Fabii, která stejně jako Celestina používá nejrůznější zaklínadla, aby dosáhla toho, co se po ní žádá.

Rytíř z Olmeda, don Alonso, si najme Fabiu, aby mu dohodila doňu Inés, do které se slepě zamiloval. O doňu Inés má však zájem i don Rodrigo, který rytíře později zabije.

⁶⁸ VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. 3. ed. de Francisco Rico, enteramente rehecha. Madrid: Cátedra, 1981. ISBN 84-376-0309-9 s.61

⁶⁹ LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 1962.s.67

⁷⁰ Marín, D. (1965). LA AMBIGÜEDAD DRAMATICA EN "EL CABALLERO DE OLMEDO". *Hispanófila*, (24), 1-11.
Dostupné z : <http://www.jstor.org/stable/43806781>

⁷¹ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: el teatro II: El escritor y la crítica*. 2. Madrid: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2193-8. s.101-119

⁷² LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 1962. s.56-60

8.2. Stručný obsah

Hlavním hrdinou díla je tedy don Alonso, spanilý a statečný rytíř z Olmeda, který v tomto díle hraje roli *galána*. Jak už jsem zmínila, Alonso se zamiluje do krásné doňi Inés, která mu lásku opětuje, a oba společně musí čelit nástrahám ze strany dona Rodriga, se kterým má Inés domluvený sňatek. Don Rodrigo představuje zápornou postavu, která je vinna za Alonsovu smrt. Právě Alonso otevírá tuto komedii svým monologem o lásce a od začátku tak na nás působí jako klasický *galán*, který je motivován svou láskou vůči Inés. Alfredo Lefebvre přirovnává Alfonsa k Lopeho veršům z díla *Sin secreto no hay amor*, které podle něj dokonale vykreslují jeho postavu i prototyp *galána*.

Es esta pena me halláis,
pero con tanta firmeza,
que he de esperar mi fortuna,
por más que vuelva su rueda.
Animoso en la eperanza,
caballero en la noblesa,
atrevido en el peligro,
consolado en la paciencia,
sufrido a toda fortuna,
empeñado en la defensa,
agradecido al favor,
reconocido a la deuda;
prudente en cualquier suceso,
fuerte a toda resistencia,
posible a todo imposible,
dispuesto a morir por ella,
invencible a la mudanza,
y lo que viniere venga,
que no merece las glorias
quien no ha estimado las penas.⁷³

Postava Alonsa také představuje oba koncepty cti (*honor, honra*) a sám si svou reputaci dobře uvědomuje, což nám dokazuje i Alonsova samochvála poté, co poprvé narazí na ctitele doni Inés, dona Rodriga. Alonso definoval sám sebe jako uznávaného člověka s dobrou pověstí a prestiží v očích ostatních lidí.⁷⁴

ALONSO. ¿No buscara,
si fui atrevido, otro estilo?
Pues advierta que se engaña:
¡mal conoce a don Alonso,

⁷³ LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 1962.s.52

⁷⁴ LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 1962.s.53

que por excelencia llaman
«el Caballero de Olmedo»!
¡Vive Dios, que he de mostrarla
a castigar de otra suerte
a quien la sirve! (acto I, v.682-689)

8.3. Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle

Jak jsme si mohli všimnout, don Alonso nám představuje prototyp dokonalého člověka s dobrými vlastnostmi a ideály a právě díky tomuto Lope dosáhne divákův soucit na konci díla, kdy je Alonsova dokonalost zbytečná a rytíř umírá. Vzpomeňme si na Lopeho verše z *Arte nuevo de hacer comedias*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio noc Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que port al variedad tiene belleza. (v.174- 180)

Ze zmíněné citace chápeme, jak už jsme si dříve zmínili, že Lope de Vega hájí dvojznačnost, co se žánrů týče. Samozřejmě i v tomto díle se veselé výjevy slučují s tragickými, i přesto je však zřejmé, že dílo ve finále inklinuje spíše k tragédii. V příběhu si oponují dva rozlišné světy, kdy jeden je plný radosti ze života, lásky a krásy, a druhý představuje stinný osud Alonsa, který všechnu tuto radost utne. Především první dva akty se nesou v pozitivním a radostném duchu, načež nastane razantní obrat v třetím aktu, což nám také dokazuje citace Menéndeze Pelaya, který tvrdí, že v případě prvních dvou aktů se jedná o „deliciosa comedia de costumbres, una intriga de amor algo primaveral y celestinesca, cuya gracia y y viveza contrastan con el terror trágico del acto tercero“⁷⁵

Tento výrazný kontrast mezi začátkem díla a třetím aktem vnímáme také na základě postavy Alonsa, který v prvních dvou aktech představuje postavu dokonalého, šlechtěného a uznávaného rytíře, který zažívá opětovanou lásku ze strany Inés, na rozdíl od třetího aktu, kdy se o něm po jeho smrti hovoří jako o „bídém rytíři“.⁷⁶ Naopak jedinou světlou chvilkou ve

⁷⁵ PARDO MOLINA, Irene a Antonio SERRANO. *En torno al teatro del siglo de oro* [online]. Almería: Gráficas Alpe, 2001 [cit. 2019-07-14]. ISBN 84-8108-237-6. Dostupné z: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/19896/1/2001_Arellano_EstructuraDramaticaElCaballeroDeOlmedo.pdf s.107

⁷⁶ Engelbert, M. (1989). La Historia como provocación de la Ciencia Literaria: El caso del »Caballero de Olmedo«. *Iberoamericana* (1977-2000), 13(2/3 (37/38)), 40-50. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41671183>,s.42

verších třetího aktu je moment spjatý s Rodrigovou vášní pro Inés, kdy se rozhodne pro svou odplatu v podobě zavraždění Alonsa.⁷⁷

Mas ¡vive Dios que la risa,
primero que la de Apolo
alegre el Oriente y bañe
el aire de átomos de oro,
se le ha de trocar en llanto,
si hallo al hidalguillo loco
entre Medina y Olmedo! (acto III, v 2066-2072)

Nicméně i v prvních dvou aktech se vyskytuje náznak pochmurné reality, která se skrývá pod vším tím krásným. Můžeme si toho povšimnout například hned na začátku díla, kdy Alonso v monologu popisuje své první dojmy z Inés, kterou potkal na slavnostech v Medině, a pojednává o svém strašném osudu v lásce. Poté, co vstoupí do kaple, ho přepadnou dvě kontrastní myšlenky. Jedna radostná, a to že vkročil do kaple s představou svatby, a druhá ponurá, že vchází do kaple jakožto člověk odsouzený k smrti.⁷⁸

En una capilla entraron;
yo, que siguiéndolas iba,
entré imaginando bodas:
¡tanto quien ama imagina!
Vime sentenciado a muerte,
porque el amor me decía:
«Mañana mueres, pues hoy
te meten en la capilla». (acto I, v. 151-158)

I přesto, že Lope není zastáncem rozlišování žánrů na komedii a tragédii, musíme podotknout, že v případě tohoto díla, i přesto že zde mísí elementy tragické s komickými (jak už jsme výše zmínili), vnímáme dílo spíše jako tragédii, kdy autor neutíká od tragických událostí a celou zápletku uzavírá smrtí čestného a nevinného rytíře dona Alonsa. A.R. Laurel ve své práci zmiňuje, že pokud se drama opírá o skutečné historické události, jako je tomu i u této hry *El caballero de Olmedo*, může se s velkou pravděpodobností jednat právě o tragédii.⁷⁹ Profesor Erwin Haverbeck, který vychází z Lopeho veršů z *Arte nuevo de hacer comedias*, podotýká, že

⁷⁷ Marín, D. (1965). LA AMBIGÜEDAD DRAMATICA EN "EL CABALLERO DE OLMEDO". *Hispanófila*, (24), 1-11. s.2, Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43806781>

⁷⁸ Marín, D. (1965). LA AMBIGÜEDAD DRAMATICA EN "EL CABALLERO DE OLMEDO". *Hispanófila*, (24), 1-11. s.2, Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43806781>

⁷⁹ LAUREL, A. Robert. *La tragedia historica del siglo de oro* [online]. 1992, , 25-37 [cit. 2019-07-20]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/download/38928290/Noesis1992.pdf>

pokud si Lope pro své dílo vybere téma, ve kterém se vyskytuje král, jedná se o tragédii.⁸⁰ Naopak je nutno podotknout, že jedním z hlavních témat tohoto díla je láska mezi Alonsem a Inés, tudíž se mnoho barokních autorů domnívá, že je nepřipustné, aby byla taková hra považována za tragédii.⁸¹

A.A. Parker tvrdí, že Lope v tomto díle nedodržel svou zásadu jednoty žánru:

...no cumple el principio clásico de unidad de acción. A lo largo de dos actos se desenvuelve como una comedia de tono alegre, incluso festivo: repentinamente da un giro brusco en el tercer acto y se transforma en tragedia. *El caballero de Olmedo* tiene unidad, pero la unidad existe en el nivel temático, a pesar de la dualidad de acción.⁸²

Parker zde užívá termínu *acción*, což může být matoucí, ale podle Alberta S. Gerarda, který jej ve své práci také cituje, se jedná právě o žánr.⁸³

Na závěr bych ráda uvedla následující citaci, která se nachází na samotném konci hry a uzavírá tak celé dílo, kdy král popisuje celou událost jako *trágica historia*. Můžeme tedy pochopit, že sám Lope toto dílo vnímá spíše jako tragédii.⁸⁴

REY. Prendedlos,
y en un teatro mañana
cortad sus infames cuellos:
fin de la trágica historia
del Caballero de Olmedo. (acto III, v.2728-2732)

⁸⁰ HAVERBECK, Erwin. "El Arte Nuevo de hacer comedias", una nueva estética teatral [online]. 2016, , 7-17 [cit. 2019-07-17]. s. 10 Dostupné z: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/148/142>

⁸¹ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: el teatro II: El escritor y la crítica*. 2. Madrid: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2193-8. s.119

⁸² Parker, A. (1959). The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. *The Tulane Drama Review*, 4(1), 42-59. doi:10.2307/1124804

⁸³ SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: el teatro II: El escritor y la crítica*. 2. Madrid: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2193-8. s.120

⁸⁴ ARELLANO, Ignacio, Víctor GARCÍA RUIZ a Marc VITSE. *Del horror a la risa: Los géneros dramáticos clásico* [online]. 1994, , 25 [cit. 2019-07-15]. s.2 Dostupné z: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34558/1/1994_GarciaValdes_ElCaballeroDeOlmedoTragediaYParodia.pdf

9. La dama boba

9.1. Stručný obsah

Od historických dramát se přesouváme k odlehčenější tématice, která je představena v díle *La dama boba*. Tato komedie nám vypráví příběh dvou krásných sester Nise a Finei. Nise představuje tu chytřejší a vzdělanější a naopak Finea tu hloupou, zato ale bohatou, díky zlata, které zdědila po svém strýci. V příběhu se vyskytuje mladík Laurencio, který potají udržuje vztah s Nise, ale jelikož je chudý, nechá se oslnit Fineiním bohatstvím a rozhodne se usilovat o její přízeň, i přesto, že Finea má přislíbené manželství s Liseem. Lisea však odpuzuje Fineina hloupost a jednoduchost, a tak se s Laurenciem domluví, že si obě sestry navzájem vymění. Lásku Laurencia k Fineni v ní vyvolá chuť po poznání a začne projevovat zájem o sebevzdělávání. Poté co se z Finei stane vzdělaná žena, vezme Liseo vše zpět a rozhodne se k ní vrátit. Finea je tak nucena znovu předstírat svou hloupost, aby mohla zůstat s Laurenciem, do kterého je zamilovaná. Po sledu různých peripetií se nakonec Nise provdá za Lisea a Laurencio se ožení s Fineou.

9.2. Popis Lopeho zásad pro novou komedii v tomto díle

Celé dílo se nese v duchu kontrastů mezi Fineou a Nise. Nise je nám od začátku představena jako učená, vzdělaná a sečtělá dívka, zatímco Finea představuje souhrn rysů typických pro *graciosa*, které se později vyvinou k charakteristice typické pro *damu*.⁸⁵ Výše jsme si zmínili, že postavy nové komedie by vždy měli představovat určitý prototyp osoby (*personaje-tipo*), které zahrnují soubor charakteristických rysů tak, aby co nejvěrohodněji přiblížili charakter dané postavy divákovi. Právě na toto se zaměříme u díla *La dama boba* a popíšeme konkrétní rysy prototypů postav, které představuje hlavní postav Finea. Jak už jsem zmínila, na začátku díla Finea představuje extrémně hloupou a naivní dívku, která svým chováním připomíná směšného *graciosa*, a později se díky lásky dokáže proměnit v inteligentní a vzdělanou *damu*. Finea je v díle poprvé představena v komickém dialogu na hodině u alfabeta Rufina, který se jí snaží naučit číst a psát. Hned z těchto prvních momentů vyplývá její hloupost a hrubost, kdy Finea nechápe nic z toho, co se jí učitel snaží naučit a později se s ním dokonce začne prát, což

⁸⁵ GOMÉZ SIERRA, Ésther. *La dama boba*, y el Stefano Arata, autore [online]. 2003, , 359-378 [cit. 2019-07-16]. DOI: 87-88-89. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_365.pdf

se u postavy *damy* nemyslitelné. Přesně v těchto momentech Finea představuje prototyp *graciosa*:

NISE. ¡Ella le mata!
CELIA. Ya tarda
 tu favor, Nise discreta.
RUFINO. ¡Ay, que me mata!
NISE. ¿Qué es esto?
 ¿A tu maestro?
FINEA. Hame dado
 causa. (acto I, v.354-359)⁸⁶

Kontrast mezi oběma sestrami můžeme vycítit především ze stylu mluvy a témat konverzací se svými služkami. Je nutno podotknout, že se v tomto díle vyskytuje určitý paralelismus mezi pány a jejich služebníky (*criados*).

NISE. ¿Hay locura semejante?
CELIA. ¿Y Clara es boba también?
NISE. Por eso la quiere bien.
CELIA. La semejanza es bastante;
 aunque yo pienso que Clara
 es más bellaca que boba.
NISE. Con esto la engaña y roba. (v.495)

Právě postava služebné zde zdůrazňuje a pomáhá dokreslit charakteristiku obou sester, jelikož se jedná o určité zrcadlení jejich povah. Například v prvním aktu jsme svědky dialogu mezi Nise a její služebnou Celiou, které vedou konverzaci o antické literatuře na profesionální úrovni. Každého diváka jistě ohromí, že Celia konverzuje se svou paní o takovýchto vznešených tématech, jelikož u prototypu postavy služebné rozhodně není zvykem, aby prokazovala zájem o takovéto záležitosti.⁸⁷

NISE. Bien lo merece Eliodoro,
 griego poeta divino.
CELIA. ¿Poeta? Pues parecióme
 prosa.
NISE. También hay poesía
 en prosa.
CELIA. No lo sabía.
 Miré el principio, y cansóme.
NISE. Es que no se da a entender,

⁸⁶ Veškeré citace z díla *La dama boba* jsou z následující edice: DE VEGA, Lope. *La dama boba*. ed. de Diego Marín. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-0075-8. s.78

⁸⁷ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Para el entendimiento de La dama boba* [online]. 2003, , 1-11 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89217.pdf>

con el artificio griego,
hasta el quinto libro, y luego
todo se viene a saber
cuanto precede a los cuatro.

CELIA. En fin, ¿es poeta en prosa? (acto I, 279-290)

Mezitím, co je Nise díky své vzdělanosti schopná vést konverzaci na takováto témata, Finea bojuje, aby se vůbec naučila číst a psát, díky čemuž dochází ke vtipným omylům, například kdy si Finea myslí, že se určité písmeno jmenuje *bestia*.

RUFINO. ¡Linda bestia!

FINEA. ¡Así, así!

Bestia, ¡por Dios!, se llamaba;

pero no se me acordaba. (acto I, v 332-335)

Finea postrádá všeobecný nadhled a pohled na svět a se svým omezeným přístupem si vše interpretuje doslova, díky čemuž také vznikají další komické momenty. Žádná z postav tak Fineu nebere vážně a postupně s ní všichni ztrácí trpělivost, stejně tak jako její učitel Rufino.

RUFINO. Letras son; ¡míralas bien!

FINEA. Ya miro.

RUFINO. B, e, n: ben.

FINEA. ¿Adónde?

RUFINO. ¡Adonde en mis días

no te vuelva más a ver!

FINEA. ¿Ven, no dices? Pues ya voy.

RUFINO. ¡Perdiendo el juicio estoy!

¡Es imposible aprender!

¡Vive Dios, que te he de dar

una palmeta! (v.342-350)

Také vnímáme Fineu jako postavu *graciosa* na základě toho, jak rozdíl obou sester vnímají ostatní postavy. Například Nise je přezdívána jako „ingenio gallardo“ (v.506) či „Sibila española“ (v.511), naopak Finea je popisována jako „linda bestia“ (v.333), „hermosa bestia“ (v.315). Dokonce i Laurenciův služebný se vysmívá svému pánovi, který po Finei touží: „¡Que ha de poder un cristiano/ enamorar una mula!“ (v.743).⁸⁸

Jak už jsme zmínili, Lope v *Arte nuevo de hacer comedias* zastává také adekvátnost mezi postavou a její mluvou (v.246-279), což můžeme postřehnout také v případě díla *La dama boba*. F.B. Pedraza a P.C. Parrado tuto část z *Arte nuevo de hacer comedias* komentují následovně: „Los apuntes sobre la caracterización lingüística de estos personajes responden a la teoría del

⁸⁸ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Para el entendimiento de La dama boba* [online]. 2003, , 1-11 [cit. 2019-07-17]. s.3
Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89217.pdf>

decoro, es decir, a la forma presentar criaturas verosímiles acumulando los rasgos que resultan esperables, los que responden a la imagen previa que el receptor tiene de ellos.”⁸⁹

Každé ze sester je tedy přiřazen specifický jazyk, který odpovídá jejich míře kultivovanosti. Liší se styl řeči učené a bystré Nise, od mluvy neohrabané a jednoduché Finei.⁹⁰ A.Z. Vicente poukazuje na tyto rozdíly v rámci dialogů sester se svými ctiteli.

NISE. ¿Cómo va de voluntad?
LAURENCIO. Como quien la tiene en ti.
NISE. Yo te la pago muy bien.
 No traigas contigo quien
 me eclipse el hablarte así (v.590-594)

Ze zmíněné citace srší až přehnaná podlézavost a strojenost, kterou se Nise snaží Laurencia ohromit. Naopak Finea si v podobných rozhovorech na nic nehraje a řídí se svými jednoduchými a nerozvážnými instinkty.

LISEO. Agora, señor, decidme:
 ¿Quién es de las dos mi esposa?
FINEA. ¡Yo! ¿No lo ve? (v. 911-913)

Její neohrabané reakce působí komicky až urážlivě, což můžeme také vypožorovat z následující citace:

FINEA. Pues, ¿cómo requiebra a esotra,
 si viene a ser mi marido?
 ¿No es más necio? (v.930-933)

Nise ve svých promluvách používá harmonická slova a přirovnání a z její mluvy srší důvtip, rozvážnost a duchaplnost. Naopak Finea v průběhu celého prvního aktu vystupuje jako hloupá a nevychovaná mladá dívka, která pohrdá vším, čemu by se mohla přiučit. Tomuto také odpovídá styl její řeči, která zahrnuje spoustu vulgarismů.⁹¹ Můžeme si tak povšimnout například v sedmé scéně, kdy se Finea účastní lekce tance:

FINEA. ¡Por poco diera de hocicos,
 saltando! Enfadada vengo.
 ¿Soy yo urraca, que andar tengo
 por casa, dando salticos?
 Un paso, otro contrapaso,
 floretras, otra floreta...

⁸⁹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe a Pedro CONDE PARRADO. *Arte nuevo de hacer comedias.: Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. [online]. 1. Castilla-La Mancha: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016 [cit. 2019-07-19]. ISBN 978-84-9044-222-7. s.441

⁹⁰ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Para el entendimiento de La dama boba* [online]. 2003, , 1-11 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89217.pdf>

⁹¹ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Para el entendimiento de La dama boba* [online]. 2003, , 1-11 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89217.pdf>

¡Qué locura! (v.1369-1375)

Až do poloviny druhého aktu nese Finea určité vlastnosti typické pro prototyp postavy *graciosa*. Je nutno zmínit, že zde nehovoříme o typickém šaškovi, jak jsme na něj z Lopeho děl zvyklí, ale jedná se spíše o určité povahové rysy, kterými jsou jednoduchost a komičnost. Právě Finea je zdrojem veškerých vtipných situací a omylů, o které se v Lopeho dílech většinou stará právě *gracioso*. V sedmnácté scéně druhého aktu se objevují první náznaky Fineini proměny na základě její lásky k Laurenciovi.⁹² V porovnání s její neohrabaností a ignorantstvím se Finea proměňuje v citlivou dívku, která začíná pociťovat lásku a žárlivost. Finea pomalu začíná vnímat realitu takovou jaká doopravdy je a poprvé slyšíme z jejích úst něco, co dává smysl:

FINEA. Ella se le lleva, en fin.
¿Qué es esto, que me da pena
de que se vaya con él?
Estoy por irme tras él.

¿Qué es esto que me enajena
de mi propia libertad?
No me hallo sin Laurencio.
Mi padre es este; silencio.
Callad, lengua; ojos, hablad. (v.1785)

Na začátku třetího aktu, nás Finea svým monologem už definitivně přesvědčuje o svém sebeuvědomění. Ve zmiňovaném monologu Finea se studem popisuje to, jak ji láska změnila pohled na svět, a taky jak si díky ní uvědomila své omezené myšlení. Jsme tedy svědky její proměny v *damu*. Po pár dalších zvratech nakonec vše dobře dopadne, Finea se provdá za Laurencia a Liseo se ožení s Nise. Jak už jsme si výše zmínili, v díle probíhá paralelismus mezi pány a služebnými, což se také promítá v tom, že se obě služebné provdají zároveň s Nise a Fineou.

Jsme svědky, jak se z jednoduché a neohrabané dívky stává vzdělaná, odměřená a chytrá žena, která nese všechny základní rysy pro tolik známý prototyp postavy Lopeho děl, kterým je *dama*. S tímto souvisí jak změna Fineininy mluvy, tak především změna chování a uvažování. Každá *dama* v nové komedii představuje krásu, rozvážnost, chytrost a oddanost svému muži.⁹³ *Dama* čelí nástrahám, které se ji snaží od svého muže oddělit, jako je tomu i v tomto případě, kdy se Liseo snaží Fineu získat zpět. Finea, jakožto *dama*, však využije svou inteligenci a vytvoří plán,

⁹² PRESOTTO, Marco. APUNTES SOBRE EL SONETO «LA CALIDAD ELEMENTAR RESISTE» Y LA DAMA BOBA [online]. 2013 [cit. 2019-07-17]. s.9 Dostupné z: <https://www.raco.cat/index.php/anuariolopevedeva/article/view/v19-presotto/374931>

⁹³ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8. s.138

jak tuto překážku překonat. Také musím podotknout, že mezi Fineou a Laurenciem se nejedná o typickou lásku, kterou známe mezi *damou* a *galánem*, jelikož dobře víme, že Laurencio má radši Fineiny peníze než jí samotnou, což však Finea nevidí, jelikož je zaslepená láskou, kterou do té doby neznala.

10. Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo shrnutí všech základních modifikací Lopeho de Vegy pro novou komedii Zlatého věku a ověřit si platnost některých z těchto nových zásad ve třech jeho komediích: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba*. Lope de Vega všechny tyto nové zásady shrnul v díle *Arte nuevo de hacer comedias*, které se tak stalo příručkou pro mnoho dramaturgů, nejen té doby. Můžeme tvrdit, že Lopeho nadčasové poznatky, co se divadla týče, si udrželi svou aktuálnost po mnoho staletí. Díky úspěšnosti Lopeho děl vypukla v 17. století ohromná divadelní revoluce, která nezná obdoby. Právě Lope de Vega se stal obrovskou inspirací a vzorem nesčetnému množství autorů, kteří se snažili následovat jeho divadelní principy a imitovat jeho díla.

Lope v *Arte nuevo de hacer comedias* upozorňuje čtenáře na všechny části nové komedie, kterým by se měl při tvoření divadelní hry věnovat. Zaobírá se tedy versifikací textů, tematikou děje, vykreslením postav, rozdělením aktů, jednotkou času a místa, žánru a dalšími.

Na základě rozboru komedií *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba* jsme došli k závěru, že byť se Lope snaží hájit určité principy, kterými by se měl každý dramaturg řídit, on sám je ne vždy dokonale dodržuje. Lope sice splňuje rozebírané principy v dílech *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* a *La dama boba*, ale jak jsme si ukázali, v díle *Caballero de Olmedo* se Lope rozporuje se svou zásadou jednoty žánru díla, jelikož se svým dějem přibližuje spíše k žánru tragédie. Tato bakalářská práce je nám tedy důkazem, že za úspěšností Lopeho komedií nestojí pouze striktní dodržování divadelních principů sepsaných v *Arte nuevo de hacer comedias*. Po náhledu do Lopeho biografie víme, že se jednalo o člověka s velmi pestrým životem, o člověka, který se nebál jít proti proudu a vyznačoval se svou společenskou povahou. Dle mého názoru za Lopeho slávou stojí především jeho pochopení pro potřeby diváků, kteří mají od divadelního představení určitá očekávání, a právě Lope de Vega je první, kdo jde proti zavedené Aristotelově tradici, aby tato diváková očekávání naplnil.

11. Resumé

V této práci jsme si na základě Lopeho *Arte nuevo de hacer comedias* shrnuli všechny důležité rysy moderního divadla, podle kterých jsme analyzovali tři z nejznámějších Lopeho komedií *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* a *La dama boba*.

Podle Lopeho téze je zpracování tématu cti jeden z nejdůležitějších aspektů nové komedie. Tato tematika je podrobně rozebrána právě u díla *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, kde zmiňovaná čest hraje hlavní roli. V rámci analýzy tohoto díla je popsáno to, jak byla čest v divadelní tvorbě 17ho století vnímána a na jaké dva koncepty se dělí. Také jsme si u tohoto díla ukázali na užití různých typů veršů, které jsou také zmíněny v *Arte nuevo de hacer comedias*. Můžeme tak potvrdit, že tyto zásady Lope v tomto díle opravdu dodržuje.

U druhé komedie, *El caballero de Olmedo*, se soustředíme především na žánrové rozdělení mezi komedií a tragédií. Jak dobře víme, podle Lopeho by každá divadelní hra měla oba žánry slučovat, aby tak vznikla tragikomedie. Na základě provedené analýzy však zjišťujeme, že i přesto, že se v tomto díle slučují určité radostné momenty s tragickými, komedie se díky svému smutnému konci přiklání spíše k tragédii.

V rámci třetí zmiňované komedie, *La dama boba*, se věnujeme vývoji a proměně jedné z hlavních postav, kterou je Finea. Jak je zmíněno v *Arte nuevo de hacer comedias*, každá z postav nové komedie by měla představovat určitý prototyp osobnosti. U komedie *La dama boba* jsme svědky Fineiny proměny od komické, hloupé a směšné osoby, kterou nikdo nebere vážně, k uvědomělé a rozumné dámě. Můžeme tedy tvrdit, že zde Finea částečně představuje dva prototypy postav. Jak jsme si ukázali na základě zmíněných citací, zprvu nám Finea svými komickými průpovídkami a omyly připomíná postavu *graciosa*, načež se z ní díky lásce, kterou cítí vůči Laurenciovi, stane osobnost, kterou v rámci nové komedie označujeme jako *dama*. Můžeme tedy podotknout, že i tato zásada byla nakonec dodržena, byť docela atypickým způsobem.

Rozbor těchto tří děl nás přivádí k závěru, že ne všemi principy z *Arte nuevo de hacer comedias* se Lope sám striktně řídí, jako je tomu u žánru v díle *El caballero de Olmedo*, a někdy jejich dodržení dost kolísá, jako je tomu u rozdělení prototypů postav v díle *La dama boba*.

12. Resumen

A base de *Arte nuevo de hacer comedias* hemos señalado todos los principios elementales para una *nueva comedia*, según cuales hemos analizado tres de las más famosas obras de Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Caballero de Olmedo* y *La dama boba*.

Según la tesis de Lope de Vega uno de los temas principales de cada obra dramática debería ser el tema de honor. El tratamiento de este tema lo hemos analizado en la obra *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, donde el honor (la honra) tiene el papel principal. Dentro de este análisis comentamos como se percibía el honor dentro del teatro del sg.XVII, y hemos señalado los dos conceptos en que se divide (honor/honra). También aparece un corto análisis de la versificación y polimetría de este texto de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Como sabemos, en el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope defiende la polimetría, así que se puede decir, que en esta obra Lope no rompió ninguna de esas reglas mencionadas.

En cuanto a la segunda comedia, llamada *El caballero de Olmedo*, nos concentramos en la ambigüedad del género. Como bien sabemos, según Lope de Vega debería cada obra teatral presentar a la vez lo cómico y lo trágico, mezclado, para que se forme tragicomedia. Según el análisis realizado hemos llegado al fin de que, aunque esta obra trate tanto los tópicos alegres como los lúgubres, gracias a su final trágico del destino de Don Alonso, la obra tiende a ser más una tragedia.

En la tercera comedia mencionada, *La dama boba*, nos dedicamos al análisis del desarrollo y cambio uno de los personajes principales, Finea. Como dice el *Arte nuevo de hacer comedias*, cada personaje debería representar un personaje-tipo. En la comedia *La dama boba* somos testigos del cambio de Finea, que se presenta al principio de la obra como un personaje cómico, tonto y ridículo y va progresando a convertirse en una mujer discreta y lista. Se puede deducir que Finea lleva decoros de dos personajes-tipo. Como hemos señalado en las citas dentro del análisis, al principio de la obra, gracias a sus diálogos cómicos llenos de equívocos ridículos, se Fiena parece al personaje-tipo del *gracioso*. Después de enamorarse en Laurencio va cambiando y al final se convierte en una típica *dama*. Hemos observado pues, que también en este caso Lope al final ha cumplido su regla de personajes-tipo, aunque de una manera insólita. El análisis de estas tres obras nos ha llevado al fin, de que Lope no sigue estrictamente todos sus consejos y principios mencionados en *Arte nuevo de hacer comedias*, como por ejemplo en

la obra *El caballero de Olmedo*, donde rompe con su regla de género, y a veces vacila su cumplimiento, como en la obra *La dama boba*, en cuanto a su personajes-tipo.

12.1. Bibliografie

- ARANGO, Manuel Antonio. *El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca* [online]. 1980, , 377-386 [cit. 2019-07-17].s.378, Dostupné z: http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1055/1/TH_35_002_159_0.pdf
- ARELLANO, Ignacio, Víctor GARCÍA RUIZ a Marc VITSE. *Del horror a la risa: Los géneros dramáticos clásico* [online]. 1994, , 25 [cit. 2019-07-15]. s.2 Dostupné z: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34558/1/1994_GarciaValdes_ElCaballeroDeOlmedoTragediaYParodia.pdf
- ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117-4
- BĚLIČ, Oldřich. *Španělská literatura*. Praha: Orbis, 1968
- CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. Entremeses. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963. Colección Repertorio teatral
- Correa, G. (1958). El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *Hispanic Review*, 26(2), 99-107. doi:10.2307/471000 s.101, Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/471000?seq=1#page_scan_tab_contents
- DAVIS, Charles a J.E. VAREY. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid:1574-1615* [online]. Madrid: Támesis, 1997 [cit. 2019-07-19]. ISBN 84-88546-16-5.
- DE VEGA CARPIO, Frey Lope Feix. *Coleccion de las obras sueltas: assi en prosa, como en verso* [online]. Madrid [cit. 2019-07-14].
- DE VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. 3. ed. de Francisco Rico, enteramente rehecha. Madrid: Cátedra, 1981. ISBN 84-376-0309-9
- DE VEGA, Lope, ed. de Juan María MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 1979. ISBN 84-376-0170-3
- DE VEGA, Lope. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: Edición preliminar de Juana de José Prades*. Madrid: Clásicos hispánicos, 1971
- DE VEGA, Lope. *La dama boba*. ed. de Diego Marín. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-0075-8.
- DE VEGA, Lope. *Obras completas - Comedias: La serrana de la Vera; El cerco de Santa Fe; Los comendadores de Córdoba; El marqués de MantuA; El amor desatinado; La imperial de Otón; Los torneos de Aragón; El rey Bamba; La viuda, casada y doncella; El galán Castrucho*. 5. Madrid: Turner, 1993. Biblioteca Castro. ISBN 84-7506-386-
- ENGELBERT, M. (1989). La Historia como provocación de la Ciencia Literaria: El caso del »Caballero de Olmedo«. *Iberoamericana (1977-2000)*, 13(2/3 (37/38)), 40-50. dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41671183,s.42>
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor. *La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega* [online]. 2005, , 153-161 [cit. 2019-07-17].

- HAVERBECK, Erwin. *"El Arte Nuevo de hacer comedias", una nueva estética teatral* [online]. 2016, , 7-17 [cit. 2019-07-17].s.17,Dostupné z: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/148/142>
- HERMENEGILDO, Alfredo. *La imagen del rey y el teatro de Espana clásica* [online]. 1976, , 1-51 [cit. 2019-07-18].s.50, Dostupné z: <https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/13-1976Imagen.pdf>
- JONES, C. A. (1965). *_Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive.*
- LAUREL, A. Robert. *La tragedia historica del siglo de oro* [online]. 1992, , 25-37 [cit. 2019-07-20]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/download/38928290/Noesis1992.pdf>
- LEFEBVRE, Alfredo. *La fama en el teatro de Lope*. Madrid: Taurus ediciones, 196
- MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Editorial Crítica, 1990. ISBN 8474234344.
- MAREŠOVÁ, Jaroslava, Barbora VRÁTILOVÁ a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Svět Dona Quijota*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3976-5
- MARÍA MARÍN, Juan. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Geupo Anaya, 1990. ISBN 84-207-3610-4.
- Marín, D. (1965). LA AMBIGÜEDAD DRAMATICA EN "EL CABALLERO DE OLMEDO". *Hispanófila*, (24), 1-11. Dostupné z : <http://www.jstor.org/stable/43806781>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. 6. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- MORLEY, S.G., BRUERTON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Gredos.
- PARDO MOLINA, Irene a Antonio SERRANO. *En torno al teatro del siglo de oro* [online]. Almería: Gráficas Alpe, 2001 [cit. 2019-07-14]. ISBN 84-8108-237-6. Dostupné z: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/19896/1/2001_Arellano_EstructuraDramaticaElCaballerodeOlmedo.pdf
- PARKER, A. (1959). The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. *The Tulane Drama Review*, 4(1), 42-59. doi:10.2307/1124804
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe a Pedro CONDE PARRADO. *Arte nuevo de hacer comedias.: Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. [online]. 1. Castilla-La Mancha: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016 [cit. 2019-07-19]. ISBN 978-84-9044-222-7.
- PRESOTTO, Marco. *APUNTES SOBRE EL SONETO «LA CALIDAD ELEMENTAR RESISTE» Y LA DAMA BOBA* [online]. 2013 [cit. 2019-07-17]. s.9 Dostupné z: <https://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v19-presotto/374931>
- RICO, F. (1975). Hacia El caballero de Olmedo (I). *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 24(2)
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina de arte nuevo del hacer comedias de Lope de Vega* [online]. 2003, , 1-89 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <https://biblioteca.org.ar/libros/89262.pdf>

- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Catedra, 1996. ISBN 84-376-0190-8.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico a Alberto PORQUERAS MAYO. *Preceptiva dramática española: del renacimiento y el barroco*. 2. Madrid: Gredos, 1972
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: El teatro I*. Španělsko: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2192-X
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *Lope de Vega: El teatro II: El escritor y la crítica*. 2. Madrid: Taurus, 1989. ISBN 84-306-2193-8.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1961.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *Para el entendimiento de La dama boba* [online]. 2003, , 1-11 [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89217.pdf>